

Espacio y tiempo son nociones que aparecen en toda su magnitud y en toda su significación en este siglo. Y a esa nueva noción le corresponde como medio de transporte y de individualización, la luz. A la velocidad de la luz puede explorarse el universo y con la luz puede el artista fijar el espacio y el tiempo en una sala de exposición.

Una dirección: David Lamelas

Tal es el caso de David Lamelas, quizás el más combatido de los artistas jóvenes argentinos de vanguardia; combatido porque no todos relacionan la astronáutica con el arte, como no lo relacionaron con la óptica los contemporáneos de los impresionistas. Es que el arte, pese a ser independiente y personal, como nosotros o usted, vive, tal como usted y nosotros, en relación estrecha y vital con lo que lo rodea. Si tiene en cuenta esto, podrá acercarse con respeto y asombro, que es la mejor forma de conocer, a los rectángulos de diferentes tamaños, distribuidos de una cierta manera y realiza-

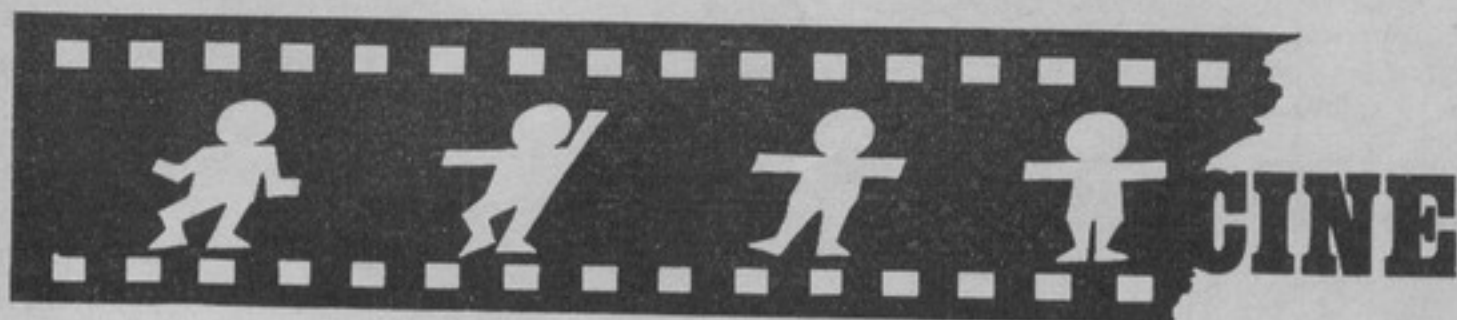
dos, sus aristas con aluminio, sus caras con vidrio y su interior iluminado con luz de tubos, que David Lamelas titula: "Prolongación de una cantidad limitada de espacio".

Si tiene en cuenta esto, no se preguntará qué significan varios aparatos de televisión encendidos pero sin imágenes, distribuidos a lo largo de las paredes de una sala y que David Lamelas titula: "Situación en el Tiempo". Si usted tiene en cuenta esto, no romperá lanzas en favor de la figurita, al enfrentar un foco que proyecta desde arriba un haz de luz sobre el suelo y que David Lamelas titula: "Límite de una proyección".

¿Se da cuenta? Espacio, tiempo y luz. Nociones vitales como el oxígeno para el hombre despierto de nuestro siglo. Sí, hay que abrir los ojos al cosmos, sino la obra de Lamelas o de cualquier otro no le significará nada. Eso, ¿qué es?, preguntan. Y, sin embargo, el hombre vive en el espacio y en el tiempo; y sin embargo el artista está configurando el medio esencial en que el hom-

bre vive. Escuchamos: eso, ¿qué es? Respondemos: la "Prolongación de una cantidad limitada de espacio", una "Situación en el Tiempo" y un "Límite de proyección". No es poco, sin duda. Pero busca David Lamelas sólo la configuración de las nociones de tiempo y espacio o las utiliza para una conquista quizás metafísica.

Nosotros escribimos en una oportunidad que Lamelas utilizaba los medios menos corpóreos (espacio-tiempo), para lograr una nada expresiva. Sabemos que esos términos, nada expresiva, pueden parecer absurdos. Sin embargo, piénsese que a veces no hay nada más elocuente y expresivo que un silencio, que una ausencia, que una nada. Si Lamelas intenta, consciente o inconscientemente, tal cosa, parece a algunos apresurado decirlo, pero que su obra lo lleva en esa dirección, es una realidad, por lo menos evidente para nosotros, sobre todo si tenemos en cuenta que la obra surge, muchas veces, contra la misma voluntad del artista. □



CUARTO FESTIVAL DEL CINE EXPERIMENTAL

(De nuestro corresponsal en Bélgica Carlos A. Duhourq)

El cortometraje tuvo un comienzo normal con una serie de muy buenas secuencias. Luego de esta breve parte, la cámara fue

encerrada en un armario y entonces, a partir de un negro muy negro, se explicó que lo siguiente no podía verse.

Tal es el corto alemán "Warum hast du michwachgeküsh?" una de las 335 películas enviadas al Cuarto Festival de Cine Experi-

mental, celebrado durante la última semana de diciembre de 1967, en Knokke, Bélgica.

El festival, organizado por la Cinemateca Real de Bélgica, recibió material de USA, Japón, Cuba, Canadá y de toda Europa, seleccionado y exhibiendo 91 filmes (menos de un tercio) del total presentado.

La finalidad a que apunta la muestra es animar la libre creación artística y el espíritu de investigación. Es por eso que los filmes exhibidos son obras concebidas para el cine o para la TV pero que revelan una tentativa de renovación o ampliación de la expresión cinematográfica. Con este punto de mira, el Comité de Selección tiene en cuenta la novedad en el campo de la expresión cinematográfica, antes que la calidad. Naturalmente esto permite que se filtren algunos desaguisados en 35 mm, pero no atenta contra el fin último del festival.

Además de las nuevas formas de expresión, predominó una tendencia sociológica, un mostrar contenidos, "decir algo". En realidad, tanto la reacción de búsqueda de nuevas formas, como los "temas comprometidos" son una crítica al contorno burgués existente.

Aun el cine norteamericano, contra el que campeó un viejo pre-

juicio ("Hacen estupideces y viven en el limbo, evitando compromisos") estuvo en esta línea revolucionaria con buenos filmes sobre la guerra en Vietnam y urticantes problemas raciales.

Shirley Clarke (USA), Vera Chytilova (Checoslovaquia) Warelham Borowszky (Francia), y Edgar Reitz (Alemania) formaron el jurado, que también integraba Pontus Hultén, director del Museo de Arte Moderno de Estocolmo, ausente por enfermedad. Con el apuntado criterio de Revolución (o evolución) fueron premiadas películas como "Bolero", de A. Thoms, australiano que presentó un travelling siguiendo la interpretación del Bolero de Ravel; "Hummingbird", de los norteamericanos C. Charles y J. Shaffer, una combinación de cine, cibernética y empleo de la electrónica; "L'Opus 3" estructuración matemática (con aplicación del azar) de imágenes y sonidos.

La "irreverente" duración de los filmes (algunos tenían unos pocos minutos de proyección, otros casi tres horas) estuvo en consonancia con el horario de funcionamiento del festival, que comenzaba a las 0 de la mañana para terminar a las 3 de la madrugada. Las exhibiciones eran completadas con una heterogénea serie de actividades, algunas de las cuales no eran del todo cinematográficas: coloquios, me-

sas redondas, exhibiciones de ultra vanguardia, y también happenings y acción política. La infiltración de propaganda política tuvo buenas pantallas para ocultarse y no se pudo evitar. Pero esto parece ser un mal inevitable de todos los festivales.

Indudablemente, lo más fructífero fueron los coloquios que tuvieron como tema general "El Arte en la Sociedad de hoy", con frecuencia hincapiés en el papel que el artista juega frente a la acción política, y el compromiso social. Esto explica que, a pesar de los barbudos y las minifaldas, hubo mucha gente, con mucho interés y mucha seriedad para hacer las cosas bien.

Estados Unidos se adjudicó el primer premio (200.000 frs. en efectivos) por "Wavelength" de Michel Snow, y Mordi Gerstein, también norteamericano, obtuvo el Primer Premio al cortometraje 967, de la Federación Internacional de Cine Clubes por su film "The Room".

No quisiéramos dejar de señalar, que nuestros festivales debieran tomar en cuenta esa delimitación exacta que diferencia cortometrajes de filmes experimentales, de manera que no haya superposición y que estos últimos permitan una presentación no tan terminadas o logradas, pero que marcan nuevos caminos. □



EL FARAON (Faraon)

Clara Zappettini y Esteban D'Atri

FICHA TECNICA

País: Polonia, año 1966, en idioma inglés

Dirección: Jerzy Kawalerowicz
Argumento: De la novela de Boleslaw Prus

Guión: Tadeus Konwicki-J. Kawalerowicz

Foto: Jerzy Wojcik

Sistema: Dialiscope Eastmancolor

Música: Adam Walacinski

Escenografía: Jerzy Skrzepinski

Montaje: Wieslawa Otocka

Producción: J. Kawalerowicz por el grupo Kadr

Distribución: Norma

Intérpretes: Jerzy Zelnik (Ramsés XIII y Lykon), Bárbara Brylska (Kama), Krystyna Mikolajewska (Sara), Piotr Pawlowski (Herhor), Leszek Herdegem Pentuer).
Salas de estreno: Luxor y Capitol

Fecha de estreno: enero 17, 1968

Duración: 135'

Calificación: Prohibida menores 18 años.

Biofilmografía de Jerzy Kawalerowicz

1922 Nace en Gwozdziec (Polonia). Estudia en la Escuela de Bellas Artes en Varsovia y en el Instituto de Cine de Cracovia.

1946/50 Asistente de dirección
1950 Ganador de un concurso de guiones

1951 "La colectividad", con argumento propio

1953 "Celulosa", "Una noche de recuerdos"

1954 "Bajo la estrella frigia"

1955 Dirige el grupo KADR, recién creado

1956 "La sombra", premio de crítica polaca

1957 "El verdadero fin de la guerra"

1959 "Tren nocturno", Premio G. Méliés en Venecia

1961 "Juana de los Angeles", Pr. del Jurado en Cannes

1965 "El Faraón" (1ª experiencia en color).

ARGUMENTO

En una época de intrigas políticas y religiosas, Ramsés XIII se convierte en Faraón al morir su

padre. Egipto atraviesa una profunda crisis económica.

Desde un comienzo su deseo de justicia social lo enfrenta con la posición conservadora de los ministros de estado: los sacerdotes encargados de custodiar el gran tesoro.

Ramsés incita al pueblo para que se apodere del templo, y manda tomar preso por pactar secretamente con Asiria, al Sumo Sacerdote Herhor. Este aprovecha sus conocimientos de astronomía para atemorizar al pueblo, y manda luego a asesinar a Ramsés.

ELEMENTOS FORMALES

Impresiona vivamente la maestría en el dominio de la cámara. La segunda toma constituye el mejor ejemplo: un largo travelling de retroceso, que pone en clima al espectador y que recuerda a otros similares en eficacia, como en "El viaje en globo", de Lamorisse, y "La patrulla infernal", de Kubrick.

Con respecto a la utilización de la pantalla ancha, cabe decir que Kawalerowicz utiliza este formato funcionalmente, dado el carácter épico de la obra. Sin embargo, hay que señalar también el uso de los primeros planos con fondos y bordes oscuros en los momentos de intimidad psicológica. También está muy cuidado el encuadre en las tomas de conjunto, donde se destaca una equilibrada distribución de los grupos humanos.

La banda de sonido está llena de silencios significativos que contribuyen a acentuar la aridez del desierto. Los coros tienen el ascetismo de Alejandro Nevsky. Excelente la interpretación de actores principales y secundarios. Hay sobriedad en el empleo de los escenarios naturales muy lejos de los acostumbrados clisés de las superproducciones hollywoodenses.

COMENTARIO

Si se hace una cronología de las dinastías egipcias, se puede ubicar a Ramsés XIII (aunque no

haya existido), en la época en que Egipto inicia su decadencia, unos siglos después de las conquistas de Ramsés II. Esa decadencia es evidente porque los sacerdotes absorben el poder faraónico. En el Imperio Antiguo el poder del Faraón era indiscutible. El mayor testimonio de esa grandeza son las pirámides. En el Imperio Nuevo, ese poder se bifurca y es compartido. Es la época de los Templos de Luxor y de Karnak.

Cuando se estrenó "Sor Juana de los Angeles", Kawalerowicz dijo: "Yo soy ateo, pero no he querido hacer un film de propaganda antirreligiosa ni de ninguna clase de otra propaganda". Conviene tener en cuenta estas declaraciones para el análisis de "El Faraón", dado que la acción se ubica premeditadamente en plena decadencia.

El mayor interés de Kawalerowicz está en señalar los problemas sociales como consecuencia de ese pasaje del poder a manos de los ministros del culto. La secuencia en que Ramsés visita la sala del tesoro, trae a la memoria la existencia de los innumerables tesoros religiosos que hay en el mundo.

Esto no es casual, está buscado exprofeso. La película está al borde del panfleto, no cayendo en él por la calidad de su realización; si bien en ningún momento no hay que dejar de tener presente que proviene de Europa Oriental.

Tanto en "Sor Juana..." como en "El Faraón", se repite la utilización de la doble imagen del protagonista. En el primer caso, cuando se enfrentan el sacerdote católico y el rabino; que es en definitiva la conversación del cura consigo mismo. En el segundo caso, Ramsés XIII y el griego Lykon, se matan mutuamente, o sea el Faraón es destruido por su propia imagen.

Para terminar: sería interesante y divertido imaginar cuál hubiese sido el resultado del mismo tema, en manos de Cecil B. de Mille... □

FICHA TÉCNICA

ARGUMENTO

ELEMENTOS FORMALES

COMENTARIO

"El bocón" a pesar de lo disparatado y por momentos intrascendente, demuestra un proceso de maduración, de progreso en su autor: Jerry Lewis.

La crítica al mundo contemporáneo es más visible y profunda que en otras oportunidades. Delincuentes, policías, un loco y una azafata son los ingredientes necesarios para armar esta incisiva sátira a la sociedad americana. Una vez más Lewis-actor emplea el desdoblamiento del protagonista como medio de defensa contra aquellos que desean perjudicarlo. Lewis, Etta y Tati son autores integrales de sus obras y por ende, los exponentes máximos del cine cómico contemporáneo.



MARINO DE GIBRALTAR (THE SAILOR FROM GIBRALTAR) ❖ ❖

Gran Bretaña, 1967; en inglés; Dir.: Tony Richardson; guión: Christopher Isherwood sobre la novela de Marguerite Duras; foto: Raoul Coutard; Artistas Unidos, en blanco y negro; con: Jeanne Moreau, Ian Bannen; Vanessa Redgrave, Hugh Griffith y Orson Welles. 86'; Iguazu y Capital; enero 10, 67. Proh. men. 18 años.

El aburrimiento y el rasfío del protagonista se contagia por momentos al ritmo de la narración. Richardson no está a la altura de "Sabor a miel" y "El mundo frente a mí". Muy buena la foto y correcta la música. Por momentos en los diálogos, se deja traslucir la influencia de M. Duras, autora de la novela de la cual se extrajo el guión cinematográfico. Bien la dirección de actores y la elección de escenarios.



MORGAN, UN CASO CLÍNICO (A SUITABLE CASE FOR TREATMENT) ❖ ❖

Gran Bretaña, 1966; en inglés; Dir.: Karel Reisz; guión: David Mercer; foto: Larry Pizzer; mús. Johnny Drankworth; montaje: Tom Priestley; Rank, bl. y negro; con: David Warner, Vanessa Redgrave, Robert Stephens, Irene Handl y Nan Munro. 96', Broadway; noviembre 30, 67. Proh. men. 18 años.

Los aciertos en la elección del tema, protagonista y forma de montaje de esta película son un logro satírico-crítico. Con segura habilidad lleva la narración. K. Reisz, su director (recordado por "Todo comienza en sábado") Sin sobresalir, la música y la fotografía, funcionales ambas. Excelente la interpretación del protagonista David Warner, muy secundado por el resto del reparto.



PERSONA (MASKS) ❖ ❖ ❖

Suecia, 1966, en sueco. Dir. y Arg. Ingmar Bergman; foto: Sven Nykvist; montaje: Ulla Nyghe; prod.: Svensk Filmindustri; Artistas Unidos; bl. y negro; con Bibi Andersson; Liv Ullmann, Margareta Krook, y Gunnar Björnstrand; 85'; Luxor; noviembre 30, 67. Proh. men. 18 años.

Elizabeth, una joven actriz de teatro internada en una clínica, es atendida por la enfermera Alma. Esta trata de establecer una comunicación y romper el mutismo en el que se ha encerrado Elizabeth. No lo consigue; sólo logra identificarse totalmente con la actriz.

El espacio y el tiempo no tienen el valor cinematográfico tradicional. Aquí se debe hablar de un tiempo y un espacio interior, que conducen al análisis profundo de la identificación humana. Algunas imágenes del comienzo recuerdan al surrealismo. El blanco y el negro consiguen acentuar la tensión de los estados anímicos; salvo en la secuencia eminentemente onírica, posterior a la borrachera de Alma, donde existe un amplia gama de grises. Casi no hay música: la banda de sonido está compuesta por una gran proporción de monólogo, otra importante de silencios, y una muy pequeña de diálogos. El extraordinario equilibrio de ese prolongado monólogo, se apoya en la excelente y agotadora interpretación de ambas protagonistas.



La historia creada por la novelista Duras y llevada al cine por Richardson no termina por convencer, tal vez porque faltó identificación entre ambos. De no ser por la excelente actriz que es Jeanne Moreau la narración se haría lenta, pesada, monótona. Convincente a pesar de su corto papel, V. Redgrave, la actriz del momento.



Técnica y arte por un lado, y entretenimiento y crítica por el otro, hacen que esta película llegue plenamente a los logros propuestos. El director húngaro realiza una interesante sátira al izquierdismo de su país. La lucidez y locura paralelas del personaje central están indicando los dos planos en que transcurre esta original película.



El tema apasionante por sí mismo, adquiere mayor atracción a través de las imágenes magistralmente concatenadas. No interesa la anécdota; sólo importa el análisis de la doble personalidad y su enfoque cinematográfico. El extenso monólogo de Alma, no es más que el diálogo de una persona consigo misma. Alma y Elizabeth son una misma persona. Inclusive al promediar la acción ambos rostros se superponen integrándose. Ya anteriormente Alma se había preguntado si se puede ser simultáneamente dos personas. La secuencia cuando Alma, proyectándose psicológicamente, hecha en cara a Elizabeth su egotismo por no querer ser madre, se repite desde ambos puntos de vista y resulta por lo tanto clave.

